

Hildesheimer W. Was sagt Musik aus? Zur Eröffnung der Salzburger Festspiele (1980) // *Hildesheimer W.* Gesammelte Werke. Frankfurt am Main, 1991. Bd. VII. S. 170–182.

Jauß H. R. Geschichte der Kunst und Historie // *Jauß H. R.* Literaturgeschichte als Provokation. Frankfurt am Main, 1970. S. 208–251.

Kühn D. Beethoven und der schwarze Geiger. Frankfurt am Main, 1996.

Kühn D. Werkreflexion, Stichwort: literarische Biographie // *Grundlagen der Biographik. Theorie und Praxis biographischen Schreibens* / Klein Ch. Stuttgart, 2002. S. 179–202.

Nadj J. Die fiktionale Metabiographie. Gattungsgedächtnis und Gattungskritik in einem neuen Genre der englischsprachigen Erzählliteratur. Trier, 2006.

Röller U. „Mein Leben ist ein Roman...“ Poetologische und gattungstheoretische Untersuchung jüngerer literarischer Musikerbiographien. Würzburg, 2007.

Werfel F. Unveröffentlichter Brief // *Sympaia*. Bern, Berlin, Frankfurt am Main, 1997. S. 235–236.

А. К. Никулина

НАСЛЕДИЕ «ВЕЛИКОЙ ЭПОХИ ЦЕНИТЕЛЕЙ»: МУЗЫКА В РОМАНАХ Т. УАЙЛДЕРА «КАББАЛА» И «ТЕОФИЛ НОРТ»

Американский писатель Торнтон Уайлдер (1897–1975) может быть по праву назван одним из наиболее образованных людей своего времени. Его энциклопедические познания отмечали многие современники. Одним из его увлечений на протяжении всей жизни являлась музыка. Учиться музыке он начал еще в детстве, вдохновленный звучанием органа в местной церкви, и впоследствии сохранил значительный интерес к музыке. Он не только играл на фортепиано и органе, но и гордился своим умением читать любые нотные партитуры, мысленно представляя при этом звучание произведения. Исследователь творчества писателя Далма Брунауэр в своей статье «SoMuchLearning, SoLightlyBorne...» приводит многочисленные примеры, доказывающие глубокое знакомство Уайлдера с историей музыки и его умение профессионально судить о сложнейших музыкальных произведениях [Brunauer, 269–271].

Как следствие, персонажи романов Уайлдера тоже нередко разбираются в музыке. Так, например, Джордж Браш из романа «К небу мой путь» выступает на любительских концертах, а Лили Эшли в романе «День восьмой» избирает

карьеру профессиональной оперной певицы. Музыка, которую слушают или исполняют персонажи в произведениях Уайлдера, может становиться важной составляющей художественных образов.

Показательны в этом отношении два романа, как бы обрамляющие писательскую карьеру Уайлдера: «Каббала» (1926) и «Теофил Норт» (1973). Первый роман принес известность начинающему автору. Последний стал итогом его жизненных размышлений. В «Теофиле Норте» Т. Уайлдер сознательно прибегает к повтору мотивов, заимствованных из раннего романа: на уровне формы, содержания, характеристик героев. Однако общий идейный замысел позднего романа наглядно демонстрирует существенное изменение представлений писателя о смысле и цели человеческой жизни: если роль Самюэля в «Каббале» сводилась к пассивному наблюдению за событиями и людьми, окружающими его, то Теофил Норт – это, прежде всего, деятель, активно вмешивающийся в жизнь и направляющий ее в нужное русло. Важное смысловое значение приобретает и музыка, «звучащая» в обоих романах и помогающая в раскрытии идейного замысла каждого из произведений.

Сюжет «Каббалы» пронизан мистическими мотивами: не случайно действие развивается в основном в темное время суток. Члены таинственной группы, известной как «Каббала», объединены стремлением возродить прошлое. Каждый из персонажей воспринимается как воплощение какой-либо ушедшей эпохи, а все вместе они оказываются угасающими богами античности. Культура Европы умирает. В светских гостиных Рима в моде экзотика: рассказчик упоминает, например, монотонное звучание восточной флейты, сопровождающееся ритмичными хлопками [Уайлдер, 90]. В театре представляют модный русский балет [Ibid., 85]. Но подлинная европейская культура, так же как и музыка, уходит в небытие вместе с Каббалой. С точки зрения Уайлдера, кульминация музыкального развития Европы пришлось на позднее Возрождение и эпоху барокко; сам писатель особенно ценил именно эту музыку, о чем свидетельствуют его письма и дневники; Д.Брунауэр упоминает его оригинальное исследование музыки Палестрины [Brunauer, 271]. Подобную музыку способны оценить лишь знатоки. Члены «Каббалы» практически все знают и любят старинную музыку, но даже среди них особенно выделяется мисс Грие, которая «ценила только трудное и рассудочное» [Уайлдер, 39]. Долгие бессонные ночи она проводит, слушая редкие и сложные произведения Баха, Генделя, Гретри, Палестрины. Мисс Грие, которую автор характеризует как «единственного знатока контрапункта в современную эпоху» («theonlytrulycontrapuntalearoftheage») [Ibid.], является авторитетом для многих известных профессиональных музыкантов, которые обращаются к ней за советом.

Звучание музыки сопровождает многие эпизоды в романе «Каббала» и, не случайно, это почти всегда музыка прошлых эпох. Рассказчик, чтобы утешить расстроенную Аликс, играет ей отрывки из «Армиды» Глюка, при этом понимая, что его исполнительское мастерство значительно уступает ее собственному [Уайлдер, 87]. Кардинал после разразившейся с Астрелюс катастрофы несколько раз повторяет фразу из бетховенского канона «Esmusssein» [Уайлдер, 121]. Даже тогда, когда речь в романе идет о современной автору музыке, упоминаются, как правило, только произведения, соответствующие общей атмосфере повествования. Так, некто Сарептор Базилис, эпизодический герой, чья судьба на короткое время попадает в поле зрения рассказчика, сочиняет странную музыку в средневековом стиле, мотет для десяти голосов, представляющий собой хор ангелов в день апокалипсиса, при записи которого композитор сокращает пятилинейный нотный стан до двух линий в попытке передать неземное звучание произведения [Ibid., 98]. В разговоре с безымянным умирающим поэтом, которого Самюэль случайно навещает и который мистическим образом принимает облик Джона Китса, упоминается соната Пиццетти – композитора начала первой половины XX столетия, увлекавшегося старинной музыкой и создавшего немало произведений на античные и средневековые сюжеты [Ibid., 47].

Рассказчик, так же как большинство «каббалистов», по всей видимости, довольно скептически относится к музыке европейского романтизма, полагая, что XIX век медленно, но верно пришел к постепенной утере того великого музыкального искусства, которое составляло основу европейской культуры прошлого. В одном из эпизодов романа мадам Бернштейн, представительница влиятельной семьи финансовых магнатов, исполняет фортепианную сонату Шопена. «Дружба с членами Каббалы начинала примирять ее с неумолимо надвигающейся старостью, и прежняя любовь к музыке все больше и больше захватывала ее. ... Сознательно отказавшись от музыки Шумана или Брамса, она сумела сохранить серебристую, хрустальную чистоту манеры исполнения, и даже сейчас, практически в старости, играя, она напоминала слушателям о великой эпохе подлинных ценителей музыки: о том времени, когда пианисты, вслед за оркестром, еще не начали отчаянно стремиться подражать медным духовым или струнным инструментам» [Уайлдер, 62]. Самюэль, главный персонаж романа, тоже гордится своим духовным родством с прошлым, но в то же время, в отличие от каббалистов, он, будучи американцем по рождению, способен одновременно с надеждой и оптимизмом смотреть в будущее, понимая, что это будущее принадлежит не стареющей Европе, а более молодой Америке.

Таким образом, выбор музыкальных мотивов в «Каббале» призван, во-первых, содействовать созданию атмосферы романа – сумрачной, таин-

ственной, религиозно-мистической, как сложное переплетение голосов в барочной музыке, изредка перемежающейся грозными аккордами Бетховена или элегической грустью шопеновских мелодий. И во-вторых, утвердить основные идеи произведения: о вырождении европейской цивилизации, о золотом веке, оставшемся в прошлом, о неспособности современности оценить непростую для понимания культурную традицию классической Европы.

Действие другого романа Уайлдера – «Теофил Норт» – разворачивается в США. Главный персонаж поначалу многими чертами напоминает Самюэля из «Каббалы», но читатель скоро понимает, что это совпадение исключительно внешнее. Теофил Норт, будучи формально ровесником Самюэля, оказывается мудр всем семидесятилетним опытом своего создателя – Т. Уайлдера. Теофил Норт к моменту начала действия в произведении уже открыл свой смысл жизни и утвердился в нем, в отличие от Самюэля, который этот смысл только начинал искать. Выдвинутая О.Шпенглером идея истории как последовательности замкнутых в себе циклов, увлекавшая молодого Уайлдера, теперь оказалась окончательно вытеснена идеей вечного развития. Хотя даже в поздних произведениях писатель никогда не отворачивается от мрачных и тяжелых сторон действительности, жизнь теперь видится ему вечной возможностью движения вперед, творческого созидания себя и мира. Поэтому, несмотря на присутствующий повтор некоторых мотивов раннего романа, общая атмосфера в романе «Теофил Норт» совсем иная. Вместо холода и запустения ночных улиц Рима – июльское солнце и зелень американского курортного городка, вместо сумрачных европейских дворцов – приветливые кафе и атмосфера дружеской болтовни. Правда, и здесь не обходится без мрачного «дома с привидениями» – дома Уикоффов, но в итоге привидения легко изгоняются из него остроумной выдумкой Теофила Норты, который сочиняет необыкновенную историю дома, делая его, таким образом, объектом всеобщего восхищения. Характерно, что восстановление гармонии в доме Уикоффов связано с возвращением в него музыки – домашних концертов, которыми он когда-то был знаменит, и конкретнее – возвращением музыки Моцарта [Wilder, 82].

Моцартовская тема проходит через весь роман. Аллюзии, связанные с именем Моцарта или названиями его произведений, пронизывают всю книгу. По этому поводу Т. Уайлдер писал Э. Хосмер: «Мне хочется верить, что вас приятно позабавили многообразные неожиданные аллюзии в «Теофиле Норте», связанные с Моцартом. Это то, что артисты театра называют «профессиональной шуткой» (in-joke) [Wilder, 271]. Центральным эпизодом романа можно считать загадку, которую во время вечеринки загадывает одна из героинь романа: что общего между именем Теофила Норты и именем Моцарта? Она быстро получает правильный ответ: имена Теофил на греческом

и Амадей на латинском языке значат одно и то же – «любящий Бога» [Ibid., 238]. Таким образом, автор ясно обозначает одну из главных тем романа: тему «бескорыстной любви» (non-demanding love), как он сам называет ее в одном из своих писем [The Selected Letters, 650]. Другим лейтмотивом романа выступает тема игры: творческой, созидательной, «детской игры, которая вся построена на воображении», по словам главного героя [Wilder, 6]. Теофил Норт оказывается способен легко разрешать проблемы, прежде казавшиеся неразрешимыми, приносить радость в жизнь других людей. Видимо, поэтому музыка Моцарта и становится своеобразным символом в романе: символом гармонии, света, неиссякаемого жизнелюбия. Элоиза Фенвик, вызывающая неизменное восхищение Теофила Норты, признается, что мечтала стать пианисткой, ее любимым композитором был Бах, потом Бетховен, а сейчас – Моцарт [Ibid., 171]. Моцарт – любимый композитор Агнессы, которой главный герой помогает преодолеть трагедию, связанную с гибелью мужа, и вновь открыть в себе способность любить. Музыку Моцарта как образец красоты и совершенства Теофил Норт рекомендует слушать Майре, ждущей ребенка [Ibid., 204].

Сущность всех героинь романа обязательно проверяется их отношением к музыке, и это не случайно: умение понимать и любить музыку в контексте романа оказывается равнозначно умению понимать и любить жизнь, ценить ее красоту и гармонию. Причем, в первую очередь, речь идет о классической музыке. Журналистка Флора, знакомая Теофила Норты, утверждает, что любит музыку, но только не Баха, Бетховена или «Моцетти», как она называет Моцарта, – они кажутся ей «занудами» [Wilder, 79]. При этом ее заявлении Теофил Норт показательно «вытирает выступившую на лбу испарину» [Ibid.]. С другой стороны, Агнесса и ее подруга под аккомпанемент старенького пианино божественно поют Мендельсона, восхищая рассказчика [Ibid., 243]. Агнесса исполняет итальянскую песню «просто, как лебедь, скользящий по воде» [Ibid., 250]. Персис разучивает хоральные прелюдии Баха, чтобы играть их в семейном кругу зимними вечерами [Ibid., 363].

Как и в «Каббале», в «Теофиле Норте» нередко звучит музыка европейского барокко: увлечение ею Уайлдер сохранил до конца жизни, не уставая восхищаться возвышенной красотой религиозных тем и сложной «мозаикой аллюзий» [Brunauer, 271] в партитурах великих композиторов прошлого. Теофил Норт и тетюшка Лизалотта говорят о Бахе, и музыка великого композитора оказывается долгожданным утешением для умирающей женщины [Wilder, 307]. Исполнение Агнессой «Stabat Mater» Перголези вызывает глубокие переживания в душе рассказчика, коротко обозначенные фразой «Если бы Перголези мог это услышать!» (Pergolesi should have heard that) [Ibid., 243].

Но все же, в отличие от романа «Каббала», музыкальный фон в «Теофиле Норте» определяется уже не религиозными гимнами и сложной полифонией раннего Нового времени, а светлыми воздушными гармониями Моцарта и светских салонов XVIII–XIX веков. Неслучайно роман «Теофил Норт» завершается под звуки штраусовского «Голубого Дуная», который, по замыслу главного героя, должен помочь Бодо открыто объясниться в любви Персис и закрепить их долгожданный союз – деталь, вряд ли возможная в раннем романе Уайлдера, где достойной характеристикой персонажа обычно являлось умение ценить музыку, недоступную для понимания неподготовленного слушателя.

Таким образом, музыкальные аллюзии в романах Т. Уайлдера демонстрируют глубокое знакомство автора с многовековой европейской музыкальной традицией и одновременно выполняют важную функцию раскрытия оригинального идейного замысла произведения.

Литература

Уайлдер Т. Избранное. Сборник. Сост. Ю. Г. Фридштейн. М., 1988.

Brunauer D. H. So much learning, so lightly borne: A mosaic of allusions // Thornton Wilder: New essays. Ed. by M. Blank, D. H. Brunauer, D. G. Izzo. West Cornwall, 1999. P. 269–282.

The selected letters of Thornton Wilder. Ed. by R. G. Wilder and J. R. Bryer. New York, 2010.

Wilder T. Theophilus North. New York, 1990.

О. Г. Балина

ПОЭТИКА ЗАГЛАВИЯ «СЕВЕРНОЙ СИМФОНИИ» АНДРЕЯ БЕЛОГО

Заголовок – один из наиболее важных и изучаемых структурных компонентов произведения. Находясь вне основной части текста, он занимает абсолютно сильную позицию в нем и служит одним из способов интерпретации произведения.

Заглавие текста есть его имя, которое, согласно теории А. Ф. Лосева, представляет собой «энергию сущности самого произведения» [Лосев, 218], это откровение некоей онтологической реальности автору или читателю в их коммуникативном со-бытии.

При анализе системы «имени» «Северной симфонии» становится очевидно, что способы выражения авторского воззрения чрезвычайно многооб-